

SESSANTA SPICCHI D'AGLIO

di Gabriella Bosco

Animali, amici, sapori, luoghi: la festa dei sensi, l'appropriazione del reale attraverso il contatto – visivo, uditivo, tattile – reso concreto nella scrittura. Mai come in questa raccolta di testi disparati, messi però insieme come noi li leggiamo, organizzati in sequenza dalla stessa autrice, salta agli occhi la natura corporea della pagina di Colette. Non già l'esperienza filtrata attraverso la penna, bensì il gesto, quello della mano che traccia segni sulla carta, a generare il mondo.

Ed è l'aspetto più interessante della creazione di Colette, che qui traspare in maniera addirittura quasi programmatica. Nel brano *Recriminazioni*, Colette fornisce la ricetta della sua scrittura. Bisogna che ci siano sessanta, “leggete bene”, sessanta spicchi d'aglio, ma irriconoscibili: e che la lepre non sappia, alla fine, quando è pronta per essere mangiata, d'aglio. La metafora, per quanto ben nascosta, come quell'eccesso di insaporitori, è palese: ricca ed elaborata, la “cucina” di una pagina non deve trasparire alla lettura. Solo il gusto della lepre, nel risultato, deve spiccare.

Colette non ha esplicitamente scritto testi teorici, non di teoria letteraria, ma ogni sua pagina è come quella lepre.

Se racconta di un precetto materno, uno dei fondamentali per la sua infanzia (l'altro essendo: «Non si mangia a bocca aperta»), quello in base al quale non si butta mai una buccia di castagna nella cenere del fuoco (perché la cenere serve per il bucato e la buccia lo macchierebbe indelebilmente) ecco un'altra ricetta di scrittura. Il vocabolo “sbagliato”, anche uno solo e piccolo, leggiamo tra le righe, basterebbe a dan-

neggiare il risultato. Ma, viceversa, Colette non sopporta quelle case – quei testi – dove ogni mattina vengono spazzate via le ceneri, come fossero sporcizia. No, è proprio sotto la cenere che si prepara il cibo più gustoso: non sulla viva fiamma di un fuoco di legna grossa. La cenere protegge, e preserva, i gusti. Li elabora invece di svuotarli.

Nel lavoro di composizione per la raccolta *Prigioni e paradisi*, sta il ruolo della cenere. Ogni brano ne è stato insaporito, attraverso il tempo. Combinati, ciascuno al successivo e tutti nelle varie sequenze, danno l'opera. Colette elabora. Quando scrive è veloce, ma detesta la fretta. «Si riesce solo in ciò che si ama», altro precetto: e non si può amare avendo scarso tempo per farlo. Anche una semplice merenda, la crosta di pane fresco immersa nella schiuma di una marmellata appena fatta, va preparata con voluttà, decantando il gesto, centellinandolo nei suoi passaggi che solo tramite la formulazione scritta potranno venire ripetuti e, dunque, esistere.

Allora, tutto è possibile. Nel racconto di un episodio, nel ritratto di un essere caro o nella descrizione di un paesaggio, non è per nulla la verificabilità a contare come criterio: sono accaduti davvero *così* i fatti narrati, è *oggettivamente* somigliante il personaggio alla persona, c'erano quegli alberi o quei fiori proprio *lì* dove compaiono nel quadro, in Borgogna, in Provenza, in Algeria o in Marocco; vale bensì la loro concretezza, la porzione di pietanza che presentano al lettore, anzi – meglio – che offrono alla sua delibazione.

Così, gli animali di Colette sono parlanti. Una civetta dice: «Io sono il gatto», nessuno può smentirla. I serpenti compongono lettere nelle loro spire. Il pavone, che la lingua umana non sa ritrarre, si autorappresenta da sé, campeggiando sulla pagina. La zampata del leopardo sul petto dell'autrice? È il modo escogitato per dire il suo rispetto, verso il felino, immenso; di cui accetta il predominio, l'offesa (crean-

dola sul foglio). E il “pesce alla pedata” è un modo di cuocerlo, fisica ricetta che si esegue dando un calcio (non provate per credere, ma leggete per vedere).

Ancora, la rosa dai frutti commestibili è pianta non già umanizzata, ma trattata da par suo, cui porgere domande, pianta che risponde dando del tu, mentre Colette le si rivolge con il lei, per la giusta deferenza che si deve a chi viene prima, per generazione, di noi.

Se poi un giardiniere parla con i preteriti impersonali e i congiuntivi imperfetti, è perché *sa* (per esempio, di non poter decidere il senso di una pianta).

E come negli animali–personaggi fa capolino l’uomo, in quelli umani non può mancare un tocco che sia ferino (per lo più, poi, felino). Né, ancora, nell’un caso e nell’altro, può non apparirne la dimensione corporeamente grafica: per esempio, di arabesco (sia in Mistinguett, nella sua danza, sia nel serpente inanellato). Oppure: Chanel è un toro! E Landru, il mostro? Un uccello. Per quanto Colette non sia per la condanna prima della fine del processo, certo è che, tra gli animali, i bipedi sono quelli con cui meno ha dimestichezza. La sua fiducia sta in chi a terra di appoggi ne ha non due ma quattro.

Sopra a tutti gli altri essendoci, quadrupede reale, il gatto grigio, certosino. O meglio la sua versione femmina, tanto pienamente e carnalmente interprete del ruolo, così sostanzialmente identica all’idea che le sta dietro, da non ammettere altro nome se non *Gatta*. Quale miglior esempio di realizzazione, concretizzazione, tramite la parola scritta, del ricordo?

La domanda sorge ed è legittima. Quali sono le prigioni e quali i paradisi? Che cosa è il puro, cosa l’impuro? La risposta è univoca: gli uni sono gli altri, ovvero le prigioni sono paradisi così come la purezza è impura (e viceversa).

Il grosso volume che a Colette ha dedicato la semiologa Kristeva va oltre il semplice concetto di saggio biografico per diventare, in un approccio mediato dalla psicanalisi, racconto proprio di una pienezza¹. Colette è insieme scrittrice e personaggio: tutto, avendo saputo abbattere le frontiere tra le categorie. E questa pienezza, Julia Kristeva la individua e la dimostra a partire dalla scrittura, prisma da cui escono le molteplici e opposte esperienze della donna.

Kristeva insomma racconta Colette e la sua vita leggendo quello che ha inventato, scoprendo che – per prima cosa – Colette ha forgiato, modernamente, l'alfabeto della sua scrittura. Se lo è creato, ha messo a punto un sistema di significazione che va molto oltre (occorre insistere) le storie individuali, le vicende, i fatti narrati nei suoi libri.

Lo sfondamento delle grate è ciò che consente – se condiviso – di godere della pagina di Colette in tutti i suoi meandri.

Ed ecco che, in *Prigioni e paradisi* più che mai, il lavoro sul tempo fornisce la chiave dell'intenzione di Colette.

Lo scorrere orizzontale di una vita dispone i fatti in un certo ordine – pensiamoli spazialmente in successione – e spesso accade che il dopo cancelli o oscuri o seppellisca il prima. La memoria poi, volatile, di quel che resta fa una banale scrematura. Con l'aggiungersi degli anni agli anni, si finisce per salvare qualche momento, sbiadito, che a sua volta rischia di svanire per lasciar posto solo all'oggi del presente appesantito, artritico, bloccato.

A ciò si oppone l'esercizio della penna, che traccia lettere visibili a ricoprire quelle ormai scomparse, o persino inesistenti, solo pensate, immaginate. A dar peso al mondo, a impedirgli di volatilizzarsi, rendendolo corporeo: producendo il testo.

¹ J. KRISTEVA, *Colette. Vita di una donna*, Donzelli, Roma 2004.

È stata sedotta, Colette, come tanti suoi contemporanei, dall'aura ipnotica delle veggenti². Ne scrive, qui, nel brano dedicato a *Pierre Fa-
get, stregone*. Fa cenno, in levità, a quei mestieri di divinazione cui non ha fatto ricorso sistematico, ma che hanno suscitato in lei la simpatia del gioco con il tempo, la sfrontatezza di chi può leggere, dice, passato e futuro insieme. Ci credo io?, chiede a se stessa perché glielo chiediamo noi. Sì e no, risponde. Il fumo maleodorante della candela che forma e poi deforma immagini: come non vederci il lavorio dell'invenzione svelatrice, della finzione smaccatamente tale che ha il pregio inusitato e unico di rendere palese, toccabile, ciò che non si vedeva, rimasto oscuro?

In un suo altro testo, la narratrice scrive di una visita a una medium. Non ha mai avuto l'abitudine specifica, lo ribadisce con sospetta precisione, di fare ricorso a coloro che leggono correntemente l'invisibile. Sta insomma, quella visita, nel testo, dove risulta che si rivolge "per curiosità" a Mme B***, e le fa dire, in risposta alla domanda su come siano i morti, che sono "come i vivi". La battuta che segue, messa in bocca alla medium, corrisponde alla collocazione spaziale assunta dal padre di Colette, il Capitano, che emerge lì, dalla scrittura. Mme B*** ne vede lo spirito seduto dietro alla narratrice: è lo spirito di un uomo anziano, con una barba non fatta, quasi bianca; capelli piuttosto lunghi, grigi, messi all'indietro; sopracciglia notevoli e arruffate sotto alle quali brillano occhi piccoli ma dallo sguardo quasi insostenibile. La medium chiede alla narratrice se capisce di chi si possa trattare e all'anuire di lei aggiunge che in ogni caso appare come uno spirito ben situato. Ovvero, spiega, in una posizione protettiva, determinata dal ruolo che la figlia – Colette, la narratrice – ha saputo assumere: «[...]

² Si pensi al passo di *Nadja* (1928, prima edizione) in cui Breton introduce la *voyante* Mme Sacco («che non si è mai sbagliata a mio riguardo»), o anche al testo della *Lettera alle veggenti* (1925), in cui lo stesso Breton attribuisce loro una particolare qualità: «Siete capaci di farci confondere il fatto possibile con quello che è accaduto», perfetta definizione surrealista della postura autofinzionale.

Lei rappresenta ciò che avrebbe tanto voluto essere lui in terra. Lei è esattamente ciò che lui avrebbe voluto. Ma lui non ha potuto»³.

La figlia infatti, diventando scrittrice, ha saputo coprire con la sua grafia quella invisibile del Capitano. Colette scrive di aver avuto come lascito dal padre un *héritage immatériel*, immateriale eredità: una quindicina di tomi rilegati e ben disposti sugli scaffali della biblioteca, uno in fila all'altro, ciascuno con un titolo sul dorso. Aperti solo dopo la morte del Capitano, quei tomi avevano svelato il suo segreto: un'opera immaginaria, il miraggio di una carriera da scrittore.

Oltre al titolo, infatti, non contenevano nulla. Solo pagine bianche, tutte da riempire. Insomma un *manque*, un'impossibilità nel reale che la scrittura ha compensato. Colette nel testo compie l'opera che il padre ha potuto solo immaginare.

Un'invenzione dunque (la visita alla medium, la configurazione nello spazio, il posizionamento paterno) per dar corpo (testo) alla memoria. E altresì per risolvere, grazie alla scrittura, quei rapporti rimasti impliciti o non detti nel passato di una vita. Spesso, per sostituire a essi la versione fittizia («il fatto possibile») rispetto a ciò che fu («quello accaduto»). E, tramite il testo, individuando un senso a ciò che era sembrato non averne.

Colette fa pratica fastosa di qualcosa che avrebbe battezzato mezzo secolo più in là Doubrovsky; è campionessa, anzi, della “finzione di fatti strettamente reali”, secondo la definizione, cui oggi si attribuisce un nome (poco importa che esso sia liquidatorio). Non solo: Colette realizza, antesignana, il capovolgimento alla cui acquisizione (teorica e concreta) hanno dato il contributo attivo, a colpi di machete, le ormai

³ COLETTE, *Sido*, in *Oeuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1991, t. III, p. 530.

vituperate neoavanguardie: gli sperimentatori, i nuovi romanzieri (è usuale, ultimamente, pensare all'io testuale o alla moltiplicazione dei soggetti, alla scrittura che "parla il mondo" invece che "del mondo", e via dicendo, come a terreni dissodati, arati, seminati, che hanno dato frutti abnormi cui alla fine ci si è abituati).

Passando per l'aneddoto: ovvero per un taglio nella stoffa da cui far scaturire la memoria, anzi la sua materia. Nathalie Sarraute, nuova romanziera, usa questa immagine per tradurre il gesto di chi perfora la superficie liscia del tempo allo scopo di ferirne la linearità, sovvertire l'ordine (censorio) delle esperienze. A monte del gesto, e dell'immagine, si legge la necessità di smazzare le carte della propria vita come risposta a un'urgenza, un bisogno di disporle altrimenti, quelle carte, perché la nuova configurazione permetta al sepolto, al nascosto, al dimenticato, di tornare a galla portando con sé briciole di senso. Sarraute quelle forbici le fa piantare a una se stessa ragazzina, affidata alle cure di una *Kinderfräulein* svizzera impettita e anaffettiva, nello schienale di un divano imbottito, una se stessa ragazzina certa di diventare colpevole tramite quell'azione impulsiva, ma incapace di resistere alla tentazione di infrangere l'ordine. Il contenuto dell'imbottitura viene fuori brutto da vedere, di un colore sgradevole⁴.

Sentiva il desiderio, Nathalie Sarraute, di prendere in mano quella materia dirompente, che conteneva in sé la spinta della "cattiva coscienza". Era il 1983, la nuova romanziera interpretava a modo suo il movimento comune a tanti neosperimentatori che, dopo la fase di inabissamento del primo pronome personale narrativo, indispensabile per dargli nuova linfa, decidevano, proprio in quel torno d'anni, di farlo riemergere in superficie, ma ricco di tutta la rivoluzione operata nei decenni precedenti. Mentre Philippe Sollers si lanciava nell'impresa di *Donne*, o Alain Robbe-Grillet metteva in piedi la trilogia delle

⁴ N. SARRAUTE, *Infanzia*, Feltrinelli, Milano 1983: «[...] una cosa molle, grigiastra».

sue autobiografie “romanzesche”, e a partire dal *Barthes di Roland Barthes* si faceva strada un nuovo modo di concepire la scrittura personale, mentre veniva recepita l’invenzione formale di Serge Doubrovsky, che dava nome – come dicevo – a una pratica esistente, ma non ancora battezzata da una teoria, e introduceva la categoria trasversale dell’*autofiction*, Nathalie Sarraute scriveva il suo *Infanzia*, dialogo tropistico (termine che nasce dal suo primo libro – *Tropismes*, 1939 – in cui lo aveva usato per indicare la sottoconversazione mentale, i movimenti di pensiero che stanno a monte della verbalizzazione) tra un io – portavoce dell’autrice sulla pagina – e un tu, alter ego della sua coscienza, alle prese con la matassa informe e straripata della materia memoriale.

Sì, Colette (nella maniera che fu sua, concreta) quel taglio lo aveva deciso già da tempo, da più di mezzo secolo. Aveva portato per davvero le forbici su un tessuto intonso e lindo, lo aveva tagliato, messo in pezzi, si era anche fatta carico del sacrilegio simbolico contenuto nel suo gesto, pur di trovare una sistemazione nello spazio alla configurazione nuova che, tramite la scrittura, avevano assunto i rapporti legati alla memoria familiare. Da parte di Nathalie Sarraute il gesto nasceva sulla pagina a dar corpo e forma a una necessità pienamente consapevole, era la traduzione di un ragionamento. In lei, Colette, si trattò invece di un’azione a posteriori, destinata a fissare in un luogo le acquisizioni maturate attraverso la scrittura, al termine di un percorso battagliero di elaborazione, di cucina. In altri termini, Nathalie Sarraute (inventrice nominale dell’*era del sospetto*⁵, in cui non è più possibile il rapporto di reciproca fiducia tra l’autore e il suo lettore, venute meno

⁵ *L’era del sospetto*, vale forse oggi la pena ricordarlo, è il titolo di una raccolta di quattro articoli sul romanzo scritti da Nathalie Sarraute tra il 1947 e il 1956, anno della sua pubblicazione per Gallimard. Il saggio che dà titolo alla raccolta era uscito nel febbraio del 1950 su «Temps modernes» e si concludeva così: «Il sospetto [...] è una di quelle reazioni morbose tramite cui un organismo si difende e trova un equilibrio nuovo. Costringe il romanziere ad assolvere quello che, dice Philippe Toynbee, ricordando l’insegnamento di Flaubert, è il suo dovere principale: scoprire il nuovo, e gli impedisce di commettere il crimine più grave: ripetere le scoperte dei predecessori».

le certezze che quel rapporto avevano instaurato) affidava a quell'altra da sé, l'io della bambina arrabbiata, il compito di dire l'impossibile della ricostruzione autobiografica realistica e oggettiva. Colette viceversa (in un tempo in cui, anche attraverso il Surrealismo, la psicanalisi cominciava a infiltrarsi nei meccanismi narrativi ma ancora per lo più in forma non filtrata, spontanea) nel tentativo di ritrarre la propria madre sulla pagina, a partire dalla consapevolezza di una relazione irrisolta con lei, lasciava che tra le sue parole s'insinuasse il linguaggio dell'inconscio, e finiva per proporre, tramite la figura materna, una risposta alla domanda identitaria che era stata il vero suo movente di scrittura, il ben noto «Chi sono io?», che apre il capolavoro del Surrealismo, lo splendido *Nadja* di André Breton.

Il libro di Colette, dedicato alla madre e di cui porta il nome, *Sido*, una volta concluso e prima di essere affidato alle stampe, nella sua versione manoscritta, venne rilegato con la stoffa di un abito della madre stessa in tela blu ricamata di spighe bianche stilizzate. Così, in una nota autografa, Colette racconta la decisione di utilizzare l'abito di Sido per rivestire il libro: «Era un abito estivo, in tela di lino di un blu tenue. Guardando il rovescio della stoffa, si aveva la sorpresa di vedere un tono acceso. Solo i soli di tante belle stagioni avevano potuto impallidirlo così bene. Risaliva, credo, al 1860 circa. Cinquantacinque centimetri di girovita, e un'ampia gonna morbida ricamata in bianco. È uno straccio, diceva Sido. Non può servire più a niente. Ne ricaverò un paio di maniche per proteggere quelle dei miei vestiti quando laverò la cagnolina o farò un dolce... Ma l'abito blu tornava nel cassetto, intero. Non mi pento di averci piantato le forbici»⁶.

⁶ La nota autografa figura nel manoscritto di *Sido*, conservato nel Fonds Colette della Bibliothèque Nationale de France, manoscritto di cui esiste una versione anastatica: COLETTE, *Sido*, Présentation, transcription et notes de Maurice Delcroix, coll. «Manuscrits», CNRS Editions/Bibliothèque Nationale de France/Zulma 1994, 350 pages.

Pensiamo all'episodio della medium: il ruolo e il senso della scrittura emergono, a ridisegnare lo schema dei rapporti, fornendo una risposta al quesito identitario. Gelosa di Sido e per Sido, per la sua centralità e della sottrazione d'amore sofferta (rispetto al maschio: il padre), seguendo la strada dell'identificazione con il genitore (tramite l'applicazione della propria scrittura sopra a quella invisibile di lui), Colette è giunta a ridistribuire le carte della sua esistenza e a risolverne le mancanze sostituendosi a Sido. Non nel reale, dov'era impossibile, ma nel testo, sulla pagina, dove progressivamente ha messo la propria voce al posto della sua.

«– Ho visto, – mi raccontava lei, – io che ti parlo, ho visto nevicare a luglio.

– A luglio!

– Sì, un giorno come fosse oggi.

– Come fosse oggi...

Ripetevo la fine delle sue frasi. Avevo già la voce più grave della sua, ma la imitavo. Continuo a farlo.»⁷

All'alternanza tra due opzioni entrambe insoddisfacenti, che dominano inizialmente il libro sulla madre – quella che nasce dal discorso disgiuntivo (io sono diversa da lei), espressione di un timore inconscio, e quella prodotta dai momenti di assimilazione (io sono come lei), espressione di un desiderio – la scrittura finisce per affermare una terza opzione: io divento lei. *Ainsi parlait-elle*, lei parlava così, così come oggi io parlo, che ho preso il suo posto nell'unico luogo in cui lo posso fare, il corpo, ovvero il testo. La stoffa dell'abito di Sido, usata per rivestire quest'ultimo, svela allora pienamente il suo significato. E fare a

⁷ COLETTE, *Sido*, in *Oeuvres*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1991, t. III, p. 510.

pezzi quell'abito, per adattarlo, si trasforma – da sacrilego – in un atto che è d'amore: «Non mi pento di averci piantato le forbici, perché di un blu tenue, a ramages bianchi, veste ancora, come allora e per sempre, la cara mia *Sido*».

Prigione di tanto paradiso. Lunga cucina, anche, di lepre succulenta.

A proposito: sessanta spicchi d'aglio, scrive Colette nella ricetta. Non sentirli davvero, degustando, è prodigioso. Si racconta, lei stessa amava farlo, che avesse sempre in tasca, sgusciati e pronti all'uso, tanti spicchietti da succhiare e masticare crudi. Che invece che a bonbon, solleticasse così le sue papille.

Una sorta di costante allenamento?

Gabriella Bosco

Torino, 20 gennaio 2012